

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-16>

Тетяна Григорівна Захарчук

ORCID: 0009-0009-6181-4546

заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
zakharija@ukr.net

Сергій Альбертович Таранець

ORCID: 0009-0002-2576-750X

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ethnolab@ukr.net

МАРІЯ ВЕРЖБИЦЬКА: ЗАБУТІ ІМЕНА, НАВЕРТАННЯ ДО ДЖЕРЕЛ

Мета роботи полягає у відродженні із забуття імені, творчої особистості та спадщини корифея кафедри сольного співу – М.П. Вержбицької. **Методологія дослідження** передбачає використання методів архівної, аналітичної та компаративної роботи. **Наукова новизна** полягає у використанні, реферуванні невідомих, неопублікованих, а тому і мало-доступних матеріалів, які висвітлюють методичні настанови вокальної школи та спадщину Одеської кафедри сольного співу. **Висновки.** Автор методичних робіт, М.П. Вержбицька, займала власне, відповідаюче її спеціалізації й галузі професійних інтересів місце в системнім механізмі кафедри сольного співу. Письмова фіксація Вержбицькою дидактичних настанов кафедри виявляється необхідним підґрунтям для формування традиції Одеської вокальної школи в її цілісності, а також для достовірної уяви про цю традицію в наступних поколіннях фахівців вокалу. Період написання методичних робіт та репертуарних хрестоматій

© Захарчук Т. Г., Таранець С. А., 2023

Вержбицької — початок-середина 60-х років XX століття — потрапляють в епоху «років застою», що ознаменувались очевидними тенденціями узагальнення досвіду, написання методичних рекомендацій, poradників та посібників шляхом резюмування успішної професійної практики. Для цього в країні створювалися різного рівня науково-методичні центри, в консерваторіях і навчальних закладах досвідченим працівникам доручалося написання статей, брошур, монографій, присвячених, практиці й педагогічному досвіду видатних діячів культури. Значущість та особливість праці Вержбицької полягає в тому, що вона узагальнює та описує дидактичний підхід не однієї показової чи навіть видатної особистості, творчої фігури, а цілого об'єднання, сформованого та спрямованого авторитетом лідера кафедри сольного співу — О.М. Благовидової.

Ключові слова: методична спадщина, колегіальність, комплементарність, методика навчання, дидактична позиція, методичні настанови, вокальні вправи, розспівки.

Zakharchuk Tetyana Hryhorivna, Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Taranets Sergij Albertovych, Senior Lecturer at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Maria Verzhbitska: forgotten names, conversion to sources

Research Objective. The aim of the work is to revive from oblivion the name, the figure and creative heritage of the coryphaeus of the Department of Solo Singing — M.P. Verzhbitska. The **Research Methodology** involves the use of archival, analytical and comparative methods. The **Scientific Novelty** consists in the use and abstracting of unknown, unpublished, and therefore scarcely available materials, which illuminate the methodological guidelines of the vocal school and the heritage of the Odessa Department of Solo Singing. **Conclusions.** The author of methodical works — M.P. Verzhbitska occupied a proper place corresponding to her specialization and field of professional interests in the system mechanism of the Department of Solo Singing. The record of the department's didactic instructions written by Verzhbitska turns out to be a necessary basis for the formation of the tradition of the Odessa vocal school in its integrity, as well as for a reliable perception of this tradition in the next generations of vocal specialists. The period of writing methodological works and repertory anthologies by Verzhbitska — the beginning-mid 60s of the 20th century — fall into the era of «years of stagnation», which were marked by obvious trends of generalizing experience, writing methodological recommendations, advisors and manuals by summarizing successful professional practice. For this, scientific and methodical centers of various levels were created in the country, in conservatories and educational institutions, experienced workers were entrusted with writing articles, brochures, monographs, dedicated to the practice and pedagogical experience of outstanding cultural figures. The significance and peculiarity of Verzhbitska's work lies in the fact that it

summarizes and describes the didactic approach not of one demonstrative or even outstanding personality, creative figure, but of a whole association, formed and directed by the authority of the leader of the department of solo singing – O.M. Blagovidova

Key words: *methodical heritage, collegiality, complementarity, teaching method, didactic position, methodical guidelines, vocal exercises, warm up singing.*

Актуальність теми статті обумовлена інтересом фахівців профілю вокальної педагогіки, студентів до питань методики навчання академічному вокалу, що особливо зріс з впровадженням в практику навчання on-line, яке передбачає значно більший ступінь самостійності учня. **Мета дослідження** полягає, перш за все, у відродженні із забуття імені та творчої спадщини одного з корифеїв кафедри сольного співу – М.П. Вержбицької. Також, в трансляції ґрунтовних та конструктивних методичних напрацювань минулого століття до розуміння та діяльного сприйняття сучасним вокальним педагогом.

Наукова новизна – у використанні, реферуванні невідомих, неопублікованих, а тому і малодоступних матеріалів, які висвітлюють методичні настанови вокальної школи та спадщину Одеської кафедри сольного співу.

Виклад основного матеріалу. Наша зацікавленість у предметному зазначенні персоналії М.П. Вержбицької зумовлена, з одного боку, відсутністю будь-яких біографічних або визначаючих її функцію відомостей у всіх виданих раніше роботах (у тому числі, і ювілейних), присвячених історії кафедри сольного співу. З іншого боку, безперечною важливістю постаті М.П. Вержбицької у структурі кафедри сольного співу, влаштованої та спрямовуваної протягом 30 років О.М. Благовидовою. Саме виявлення ролі Вержбицької як необхідної ланки кафедральної системи ми вважаємо *надзавданням* нашого нарису про неї.

Звертаючись до принципів устрою кафедри сольного співу, організованої на новому рівні та нових засадах, слід зазначити, що вони передбачали (1) діалектичність побудови та функціонування творчого колективу, що поєднує в собі різноспрямовані, можливо, різноначальні та різнорідні школи чи авторські класи, які поєднуються за принципом комплементарності. І, звідси,

колегіальність у вирішенні та оцінці власне дидактичних проблем та результатів як наслідок діалектичної взаємодії різноманітних, часом контрастних, суперничаючих шкіл. (Примітимо, що в своїй статті історичного плану Е. Летягіна, навпаки, висуває в числі організаційних заслуг Благовидової затвердження нею на кафедрі «єдиного методу викладання», при тому, що «універсалізація не була насильницькою» [8, с.116]).

(2) Структурування кафедри передбачало досить чітку етапність у механізмі формування учня-співака, де, залежно від початкової підготовки або ступеня природної обдарованості, він виявлявся предметом прикладення дидактичних зусиль школи педпрактики або педагога-інструктора початкового етапу навчання, на якому формуються загальні принципи звуковидобування та постановки голосу, або педагога, який формує цілісний вигляд співака-виконавця камерного або оперного профілю або ж, педагога – художнього керівника, що готує сформованого, за поглядом вокальної школи, співака до конкурсної, сценічної творчої діяльності. Також диференційованим, виявлявся підхід до власне навчання та роботи над репертуаром оперного та камерного профілю.

І це також є однією з причин того, що керівництво освоєнням учнем камерного репертуару довірялося не лише викладачам-вокалістам, а й досвідченим концертмейстерам, які практичною довели знання репертуару та традицій його інтерпретації у комплементарних вокальних виконавських класах. Така новаторська для свого часу тенденція в навчанні камерного співака, запропонована Благовидовою, виявилася стійкою, продуктивною і, незважаючи на певну неоднозначність, про що буде сказано нижче, збереглася навіть нині.

Органічність персоналії М.П.Вержбицької й закономірна включеність її до структури кафедри, що була організована Благовидовою, полягала в тому, що вона (1) являла собою певну посередню ланку (своєрідну постать медіатора), здатну інтегрувати в ціле різноманітні та контрастні дидактичні традиції й принципи, присутніх на кафедрі персоналій та шкіл. В той же час, (2) викладача, який у своїх дидактичних установах орієнтувався

саме на початкові етапи навчання-формування співака, у зв'язку з чим керував школою педпрактики, предметно вклинюючись в уроки студентів-практикантів, контролюючи перебіг становлення голосів, що потенційно могли стати абітурієнтами, тим самим підводячи школу педпрактики кафедри сольного співу до логічно йдучого за нею етапу навчання на підкурсі. Також Вержбицька спеціалізувалася на навчанні студентів початкових курсів, багато з яких пізніше могли переходити до інших педагогів; і лише деякі проходили під її керівництвом повний курс навчання, орієнтуючись переважно не так на оперний, як на камерний профіль (філармонія, сценічний муз-драм., музкомедія). Це логічно випливало зі специфіки власної підготовки у консерваторії та виконавської практики Вержбицької. Показово, що, працюючи як асистент у класі професора І.В. Райченко і надаючи їй технічну допомогу в розспівуванні та адаптивній підготовці студентів до занять з професором, вона також мала довіру як методист-інструктор в класах інших провідних педагогів кафедри. Так, у своєму, альтернативному по відношенню до Райченко класі професор Благовидова довіряла технічні уроки студентів асистенту професора Райченко методисту Вержбицькій. Вона не заперечувала, щоб Вержбицька розспівувала, налаштовувала, відпрацьовувала технічні прийоми і з перспективними учнями, які мислилися не лише як виконавці, а й як її послідовники, наступники у педагогічній діяльності. (У вокальній практиці відповідним прикладом може бути особистість Таїсії Мороз). І нарешті, (3) Вержбицька мала рідкісний дар не тільки історичного побутописача (в неї є роботи біографічного порядку, наприклад, нарис про Миколу Огренича, його становлення та творчий шлях), але й рефлексуючого систематизатора і навіть аналітика, що спеціалізується на узагальненні методичних засад сучасних з нею та на власні очі спостережуваних вокальних шкіл, що становлять єдність кафедри, керованої Благовидовою.

Її узагальнення та висновки знайшли вихід у трьох репертуарних збірках, а також у роботі про методичний підхід до реалізації художнього задуму виконуваного музичного твору та, особливо, в виділеній нами, методичній роботі, яка систе-

матизує вправи та розспівування, яких було вживано в класах різних напрямів таких майстрів як Благовидова, Райченко, їхніх соратників-послідовників – М.В. Голятовської, З.І. Тарасової, О.Ф. Дановського, не виключаючи викладу її власних принципів-підходів. Аналізу спільного в них, як і диференціюючих моментів, виявленню базових принципів самої Вержбицької ми і присвятили основну частину нашої статті.

У методичних позиціях Вержбицької, яка, безперечно, висловлювала думку провідних професорів кафедри, своїх сучасників, ми, тим не менш, знаходимо досить свіжі, самостійні вказівки та судження, які є результатом її власних методичних розвідок. І одне з вайжливіших питань, що виникають у зв'язку з цим: чи є висловлені Вержбицькою судження наслідком її рефлексій та усвідомлених пошуків, або вони виникли несвідомо, можливо, як результат довгострокового підсвідомого пошуку істини? У будь-якому випадку, її міркування дуже цінні, оскільки визначають значущість постаті Вержбицької в цілісному механізмі сучасної її кафедри сольного співу, що функціонував, як ми вказували, на діалектичних підвалинах.

Наведемо деякі з означуваних Вержбицькою самостійних або, як зараз можна було б сказати, «авторських» позицій.

Серед завдань, позірних у дії розспівок, вокалізів, вправ та інших дидактичних методичних матеріалів, що мають допоміжний технічний характер, Вержбицька вказує на досягнення учнем *тембрової єдності голосу* (мається на увазі *єдність тембру* на всіх ділянках діапазону). Це, безумовно, дуже значуще завдання, реалізація якого багато в чому забезпечує естетичні та якісні переваги голосу вокаліста. Саме *темброва єдність* є однією з визначальних характеристик тієї властивості, що на побутовім рівні у неспеціальній вокальній термінології означається як "гарний голос". Однак загальнопоширеним і вживаним практично у всіх вокальних класах є термінологічний зворот, споріднений із поняттям *тембрової єдності*, при цьому аж ніяк не тотожний йому. Йдеться про *регістрову єдність* співацького голосу й досягнення такого.

Практикуючому методисту від вокалу зрозуміло, що співацький голос може бути вирівняним у регістрах, проте досягнення

тембрової єдності в цих вирівняних регістрових ділянках діапазону, на перехідних нотах, є наступним, не менш складним технічним завданням. Яке може бути здійснено частково, певною мірою та ступенем, або персонально нерозв'язним зовсім. Навпаки, в окремих поодиноких випадках співацький голос, поставлений «від природи», може первісно, без технічної роботи мати певною мірою *темброву єдність* протягом усього діапазону, навіть не маючи при цьому технічно вирівняної *регістрової єдності*.

Виходячи зі сказаного, судження Вержбицької про такий чинник як *темброву єдність* співочого голосу в паралелі з існуючим та обговорюваним фактором *регістрової єдності*, видається нам дуже продуктивним напрямом у вокальній методиці, що визначає самостійність дидактичного підходу Вержбицької та споріднює його з методичними позиціями низки італійських вокальних шкіл (порівн. естетику співу Малібран, Стреппоні та ін.).

Ще одним принципово важливим методичним принципом Вержбицької є виховання особливого роду *музикальності*, а саме, *інтонаційної виражальності* голосу співака початківця. Мова йде про інтонаційно чутне виконання вправ і розспівок, для чого такі рясно забезпечуються штриховими вказівками, ремарками, що означають динаміку, її переходи й градації, і навіть вербальною підтекстовкою, що спонукає до певного характеру звучання, наприклад: «*Мне так легко сегодня петь*», «*Amore*». (Подібні прийоми ми зустрічаємо і в інших методистів кафедри; відомо що й Благовидова вимагала неодмінно музичного виконання технічних компонентів).

Поряд з цим, і в цьому полягає оригінальність її власного підходу, Вержбицька вказує на доцільність розспівок та співу технічних вправ вокальним прийомом *mezzo voce*. Даний прийом характерно контрастує з вимогою формуючих голос розспівок на *forte*, прийнятих у багатьох інших вокальних класах. (Оскільки динаміка *forte* більшою мірою, з погляду даних методистів, сприяє розкриттю, виносу, «витягуванню голосу», що, безперечно, важливо на початковій стадії навчання).

Навіть професор Благовидова, природно долаючи малохудожній, відверто фізіологічний процес постановки співацького

голосу, рекомендувала вживати в налаштовуючих вправах динаміку *mezzo forte* із динамічним філуванням від *mezzo forte* до *forte* у висхіднім русі співу, і до *mezzo forte* у внизхіднім. Однак, навіть вона при цьому не приходила до повного розуміння використання такої комбінованої характеристики звучання як *mezzo voce*, яка не зводиться до суто динамічного показника.

В цьому ясно видно самостійність дидактичної позиції Вержбицької, можливо, обумовлена її не оперним, а камерним профілем підготовки та, надалі, співацької практики, що призвела її до визначення прийому характерного звучання і звукоподачі, спорідненого тим характеристикам звукоздобування (*mezzo voce*, *sotto voce*), які, на думку італійських майстрів бельканто (серед яких, наприклад, Качинні), природніше розкривають темброву специфіку й фарби голосу, темброво визначають і розвивають його в напрямі справжнього рівня майстерності.

Методична спадщина Вержбицької може бути умовно поділена на два типи робіт. По-перше, це репертуарні збірки, складені з творів вітчизняних та зарубіжних авторів, систематизовані за типами голосів та складністю опанування, відповідно до кожного року з академічного п'ятирічного навчання в музичній виші. Показово, що дані репертуарні списки відображають не власне розуміння предмета Вержбицькою та не позицію когось з провідних професорів кафедри, а колегіально вивірену та відпрацьовану думку кафедри загалом.

Другою, не менш важливою частиною методичної спадщини Вержбицької, є кілька коротких робіт, що узагальнюють індивідуальні позиції корифеїв кафедри сольного співу, як-от професорів Благовидової та Райченко, а також фахівців, методичні позиції яких очевидно визнавалися кафедрою, якщо не бездоганними, то авторитетними, і тому вартими фіксації та обачення у практиці вокальних педагогів наступних поколінь. Це – «права рука» Благовидової Голятовська, провідні викладачі Дановський та Тарасова, і, звичайно ж, сама випускниця та асистент класу професора Райченко – Вержбицька.

Перш ніж перейти до розбору та систематизації вокальних завдань, що ставились кафедрою та в індивідуальних класах, а

також засобів реалізації таких, необхідно зробити декілька важливих зауважень загального плану. У вокальній методиці можливі два суміжні і, в той самий час, дистантні один до одного підходи:

1. Підхід, що передбачає виправлення вокальних недоліків, які можуть спостерігатися у будь-якому віці та на будь-якому етапі навчання академічного співака. Інакше кажучи, підхід, спрямований на усунення набутих, або спочатку властивих індивідуальній вокальній природі негативних навичок й характеристик (носовий, горловий призвук; дрібна чи велика вібрація голосу, так звані «баранчик» чи «качка», тощо.).

Певною мірою такий підхід можна назвати *коригуючим* вокал і уподібнити до лікувальної практики, що вимагає участь як фахівців широкого профілю, так і вузькоспрямованих фахівців, які відпрацьовують окремі завдання та вирішують специфічні проблеми. (На вокальній кафедрі, керованій Благовидовою, ми бачимо педагогів, які ведуть учня до рівня його професійної виконавської самостійності з виходом на рівень конкурсного змагання, так само як і практику оперної, філармонічної, сценічної кар'єри. В той самий час, на кафедрі є і викладачі, для яких більш органічні заняття з учнями скоріше технічного, аніж інтерпретаційного плану, заняття, що мають на меті вирішення суто технічних завдань, природно характерних для періоду постановки голосу та початкових етапів навчання співака).

Даний підхід не заперечує існування вокальних проблем і у студента, який вже сформувався до старших курсів, проблем, які також слід вирішувати з опорою на технічні засоби вокальної педагогіки. Виходячи з цього, зрозуміло, чому провідні спеціалісти Одеської вокальної кафедри часом доручали студіювання технічних завдань своїх «дорослих» учнів педагогам-асистентам, які з ними проводили технічні заняття. Так, професор Благовидова припускала додаткове навчання деяких своїх учнів у педагогів, які виконували функцію вокальних інструкторів (до яких ми можемо віднести і Вержбицьку).

2. Інший методичний підхід, який, на нашу думку, можна позначити як *тренувальний*, розрахований на здоровий і, в принципі, правильно орієнтований вокальний апарат, що забез-

пече співацький звук, який відповідає академічним критеріям. Цей методичний підхід покликаний в ході спеціального тренувального навантаження забезпечити зміцнення самого співацького апарату, розширення співацького діапазону, масштабів співацького подиху, удосконалення голосу щодо *єдності тембру, реєстрової єдності*, реалізацію таких характеристик, як польотність, рухливість, чистота інтонації, здатність до градації динаміки та тембрових фарб.

Серед інших припущень, запропонованих в нашій статті з усвідомленням того, що зараз неможливо навести їм вичерпні докази, ми висуваємо наступну тезу. Методичні роботи Вержбицької, які узагальнюють дидактичний досвід провідних професорів та викладачів-інструкторів кафедри, чия практика дала показові результати, орієнтовані, перш за все, на групу вправ та розспівок, що визначають завдання другого, власне, *тренувального* підходу вокальної методики. Це означає націленість дидактичних прийомів, узагальнених Вержбицькою, яка виконувала, видима річ, своєю працею доручення лідерів кафедри і, перш за все, Благовидової, на роботу з типізованим універсальним матеріалом, що є певним усередненим типом вокального учнівства, індивідуальні особливості, сильні та слабкі сторони якого, в цьому випадку, не бралися до уваги і не враховувалися. І для подолання безлічі можливих негативних властивостей голосу, в такому разі, передбачалася дещо інша система «лікувальних», *коригуючих* вправ й розспівок, системний опис яких не було здійснено, або такий не зберігся в друкованім чи рукописнім вигляді.

Аналізуючи методичну працю Вержбицької «Збірка вправ, які використовуються в класах вокалу викладачів Одеської держконсерваторії», ми можемо припустити, що перед нами сумлінно виконане завдання керівника кафедри Благовидової, яке має на меті узагальнення практичного досвіду ведення технічних уроків у класах викладачів, педагогічні результати яких визнавалися показовими. Це був клас самої Благовидової та її сподвижниці Голятовської, альтернативні та суміжні постаті кафедри – професор Райченко, доцент Дановський, Тарасова. Виконуючи це завдання, Вержбицька відвідувала технічні уроки

колег, вела нотатки та записи, зіставляла завдання та засоби їх вирішення, робила узагальнення.

Доказом нашого припущення може бути текст у п'яти розділах з нотними прикладами розспівок та вправ відповідно до персоналії кожного з названих педагогів. Текст містить дуже короткий опис вправ, що встановлює лише шукані технічні завдання, і набуває докладності лише в розділі, віднесенім до Благовидової, що включає найбільшу кількість вправ й розспівок і *підписаний*, як би засвідчений в істині, нею.

В останнім, шостім розділі Вержбицька, як би не задовольняючись раніше зробленими узагальненнями, наводить власну систему технічних елементів, згрупованих за основними категоріями завдань з посиланням на позиції найбільш розгорнутого і авторитетного розділу Благовидової.

Працюючи з рукописом методичної праці Вержбицької [2], зіставляючи вокальні завдання та засоби їх вирішення в різних педагогічних класах, ми вважали за доцільне провести узагальнення ще більшого порядку, звівши вокальні проблеми та завдання, якими тією чи іншою мірою займалися всі викладачі кафедри, в таблицю, і винісши за її межі технічні завдання, які індивідуально ставились в окремих конкретних школах, у якості коментарів-приміток.

Вимоги та завдання, які реалізуються на вправах викладачів-методистів Одеської вокальної школи

Вокальні завдання та типи вправ:	Благовидова	Райченко	Голятовська	Тарасова	Дановський	Вержбицька
1. Вправи для «розігріву» співацького апарату	+		+	+	+	+
2. Робота над подихом	+				+	
3. Атака звуку	+			+		
4. Відпрацювання високої співацької позиції	+	+	+	+		+

5. Вправи для розширення співацького діапазону	+		+	+		+
6. Вправи для відпрацювання регістрової єдності	+			+	+	
7. Артикуляційне вирівнювання фонем із голосними	I, Є, А, О			зі, зе, за, зо, зу	+	
8. Робота над співацьким legato та staccato (легкі голоси)	legato та staccato (легкі голоси)			staccato	legato	+
9. Розвиток швидкості й рухливості голосу	+ Спів колоратур	+	+	+		+
10. Вправи, що розвивають здатність до співу мелізмів (трелі, морденти, форшлаги)	+					
11. Відпрацювання навичок динамічного нюансування у співі	+			+		
12. Естетично-художній аспект співу вправ та вокалізів	+	Вправи-вокалізи				

1. Особливістю загального підходу професора Благовидової є диференціація вправ за типами голосів, чого у повній мірі ми не знаходимо у інших методистів кафедри.

2. Загальна тенденція до висхідного чи низхідного мелодійного руху вправ визначається завданнями, які ставить під час

розспівування, розігріву співацького апарату вчитель перед учнем. Висхідний рух передбачає, насамперед, зусилля до підключення «грудного типу резонування», тоді як низхідний рух у розспівуванні дозволяє зосередитись на збереженні «високої співацької позиції». Методист Дановський, орієнтуючись на роботу з низькими чоловічими голосами, віддавав перевагу коротким вправам, що повторюють одну й ту саму висоту тону, або являють собою обмежений поступовий рух вгору, що споріднює його метод із технікою розігріву ігрового апарату тромбоністів.

У вправах на розігрів апарату і Дановський, і Благовидова практикують спів з чергуванням голосних на витриманих тривалих тонах.

3. Показово, що з метою подолання «реєстрової строкатості» (різнобарвності, неоднорідності звучання регістрів у низьких чоловічих голосів) Дановський використовував прийом завчасного округлення розспівуємих у вправах, які йдуть вгору, голосних «О» та «У». У той самий час Благовидова використовувала прийом округлення на голосному «О» в низхідній русі вправи з метою збереження в співаючого учня зібраності звуку у високій співацькій позиції.

4. У плані роботи над атакою вокального звуку методист Райченко застосовувала свій індивідуальний прийом «повільного staccato», коли гострий рух staccato стримуванням темпу переходить у non legato і, зрештою, до зв'язного legato. Таким чином внутрішнє співацьке відчуття staccato переноситься на виконання legato.

5. У плані роботи над чистотою інтонації методист Тарасова застосовувала мало ким використовуєму вправу у вигляді співу у висхідній та низхідній русі хроматичної гами.

6. Різниця методичного підходу педагогів кафедри зумовляла й відмінність у масштабах пропонованих ними учням вправ. Якщо методист Дановський використовував у розспівках переважно короткі вправи, то, на противагу, підхід професора Райченко передбачав спів вправ «багатомодусних», тобто комбінування в одному розспівуванні різних типів мелодійного руху, які, в свою чергу, надавали різноспрямоване розвиваюче навантаження на

співацький апарат. В даному випадку ми можемо говорити про вирішення в вправах такого типу багатокomпонентних завдань, до яких обов'язково входять розширення співацького діапазону, пролонгація подиху, досягнення округлості на верхніх тонах, розвиток музичної пам'яті і т.д. Можна стверджувати, що таким чином у професора Райченко співацькі вправи та розспівування трансформувалися за масштабами та функцією у *вокалізи*.

Репертуарним збіркам, оформленим Вержбицькою (у тому числі й у співавторстві з педагогом-методистом Дановським) як узагальнення репертуарної політики тогочасної кафедри, передує написання досить розгорнутого (22 сторінки) «Реферату», як вона сама його називає, «Методичні питання художньої розробки вокальних творів». У ньому Вержбицька подає судження авторитетних професорів кафедри, насамперед, Благовидової за трьома позиціями: (1) вибір твору, (2) виучування його, (3) формування художнього образу.

Показово, що структурно в цьому Рефераті виявляються елементи концентричної форми, оскільки перші сторінки його, так само як і останні, відкриваються і, відповідно, завершуються висновками про мовленнєву виражальність у єднанні слова та мелодії, про значущість дикції, а також пов'язаних з виражальністю емоційності, артистичності та глибини виконання. У самім тексті Реферату наводяться в тезовій, часом афористичній, найкоротшій формі, без побоювання повторень, основні настанови кафедри, які Вержбицька сприймає як неодмінну даність, і з певним ступенем системності містить до трьох вищезгаданих позицій. Назвемо найважливіші, на наш погляд, з таких.

Значення дикції і, відповідно, робота над промовлянням словесного тексту, є ключовим підходом до вирішення суто вокальних проблем, оскільки, за поглядом Вержбицької, «чим співак досконаліший, тим у нього краща дикція, і саме роботою над виголошуванням слід добуватися *близькості звуку*, реалізуючи девіз: *навчитися співати так, як говориш*» [1, с. 3]. У цьому сенсі показово, що спів вокалізів, з яких доцільно починати навчання в музичному училищі або на підкурсі консерваторії, за Вержбицькою, слід здійснювати з проголошенням складів та імену-

ванням нот, тобто методом *сольфеджування*. *Сольфеджування*, як уявлялося на той час фахівцям кафедри, створює підготовчу платформу для переходу до засвоювання твору з текстом. Чітке фразування, розважне слово вражають слухача та допомагають співаку у звуковедінні; співацькому звуку надається *забарвлення-характер*.

При цьому під терміном «фразування» Вержбицька, очевидно, має на увазі той феномен, який точніше було б назвати *інтонуванням*. Засобами «розкриття фразування», з її точки зору, є різного роду «нюанси»: *legato*, *staccato*, кантилена, *mezzo voce*, портаменто, *crescendo*, *decrescendo*, темпові зміни, зміна характеру руху та темброві фарби [1, с. 18]. З цього виходить, що терміни «нюанс» та «нюансування» також розуміються Вержбицькою досить широко.

У тексті реферату багаторазово у різних значеннях використовується поняття «емоційність», і лише одного разу вжито містке за значенням слово «музикальність». Наводяться твердження наступного порядку, що «емоційна обдарованість допомагає успішному розвитку вокальної сторони» [1, с. 16], і ті, «хто позбавлений цього дару, дуже рідко піддаються штучному розвитку» [1, с. 3]. Також, що «учні, які мають природну емоційність і культуру, зрідка нагороджені природою відмінними голосовими якостями... і, навпаки, учні з відмінними голосами, не обдаровані музичністю, зазвичай погано розвиваються і непрацездатні. Тому мало вражають слухача...» [1, с. 8].

Звідси шляхи та засоби розвитку розгляданої «емоційності», реалізацію яких Вержбицька бачить у неодмінному поєднанні суто «технічних пошуків» та вирішенні музично-виражальних моментів. Навіть на початковій стадії навчання, скажімо, в училищній курсі, вправи, вокалізи та розспівування треба виконувати з усією можливою увагою до «нюансування» (тобто динаміки, штрихів, темпової виражальності, інакше, як каже Вержбицька, «з музичним підходом» [1, с. 16]). Навчальну програму слід підбирати з контрастних за характером творів, займаючи, як легко здійснюване, так і те, що в плані інтерпретації не вдається, «для розвитку відсутніх якостей» [1, с. 6].

Цікаво, що одним із шляхів до становлення «емоційності» Вержбицька вважає розвиток художньої фантазії, уяви. І у зв'язку з цим пропонує учню внутрішньо здумувати собі *картинку-підтекст* до вокалізу [1, с. 16]. Також стверджується необхідність, поряд з аріями та потенційно театральним репертуаром, приділяти першочергову увагу репертуару камерному, насамперед, романсам й народній пісні. Саме виконання романсу передбачає тонкий артистизм, вміння протягом малої форми «показати кілька осіб», майже миттєве перевтілення [1, с. 17]. В аргументацію цієї вимоги поставлено відому паремію К. Станіславського про те, що співати арії може *актор-співак*, але щоб співати романси, треба бути *і режисером, і співаком*.

В цілому, метод навчання та підбору творів для програми учня передбачає рух від простого до складного. Висловлюючи думку кафедри, Вержбицька пише, що технічні труднощі та художньо-виконавські завдання програми мають відповідати етапу розвитку та можливостям учня. Звідси – непорушна необхідність керуватися «нормами, встановленими навчальною програмою за курсами», та побажання – діапазоном голосу опановувати поступово, «не насильницьким шляхом» [1, с. 4–7]. Безсумнівна шкода, що завдається передчасним вивченням складних творів [1, с. 9], як і зловживання учнями молодших курсів високотесистурними моментами, оскільки це розхитує нестійкий вокальний апарат, є присінком стертості тембру, появи коливання голосу, тремоляції та інших негативних ознак-симптомів.

Цікаво що репертуар, запропонований учню для вивчення, складається, за Вержбицькою, із творів двох категорій. (1) Твори, що розучуються з навчально-методичною, технічною метою, і їх не обов'язково доводити до повного, ретельного «вишліфования», а, використавши достатньою навчальною мірою, можна залишити. (2) Твори, які мають увійти до репертуарного фонду учня; і саме вони ретельно підбираються та «вишліфовуються» до можливого ступеня досконалості, «закінченості». (Про це Вержбицька пише двічі [1, с.7] та [1, с. 13]). Це ставлення співзвучне позиції цитованого нею Харківського вокального методиста П.В. Голубева, який стверджував існування диференційо-

ваних ним рівнів «правильного» і «доброго, цікавого» виконання [7, с. 53].

Сам метод виучування творів, прийнятий в Одеській вокальній школі, на наш погляд, досить традиційний. Він передбачає достеменно, пунктуальне дотримання авторських нюансів, зазначених темпових та динамічних позначень, уважне ставлення до тональності, метру та ритму композиції, обов'язкове визначення зони кульмінації [1, с. 10]. Оригінальним й самобутнім при цьому нам видається саме спосіб виучування технічно складного твору на початковій стадії навчання з розбивкою його «по шматках», із вилучуванням складних моментів у вигляді окремих вправ, які співаються секвенційно в різних темпах та тональностях. Аналогічний підхід рекомендується і для відпрацювання каденційних побудов у творах [1, с. 11].

Подібного роду робота з виучування творів та формування артистичного амплуа, техніки та репертуару студента-вокаліста, безумовно, передбачає високий ступінь інтеграції дидактичного тандему педагога вокалу та концертмейстера. Його необхідність не усувається навіть у тих випадках, коли рівень піанізму викладача вокалу достатній для того, щоб, у разі потреби, часом замінювати концертмейстера за акомпануючим інструментом. Процес виучування, показ «пройденого» твору в сценічних виступах мають на увазі єдність педагогічної позиції всередині названого тандему. Звідси, абсолютно зрозуміла обов'язковість уважної присутності концертмейстера на уроках на всіх етапах роботи над твором, незалежно від того, чи він акомпанує. Зрозуміла також продуктивність спілки маститого педагога та молодого концертмейстера, як і досвідченого концертмейстера з початківцем вокальним педагогом в плані збереження та передачі напрацьованих традицій кафедри.

Висновки. Період написання методичних робіт та репертуарних хрестоматій Вержбицької – початок-середина 60-х років ХХ століття – потрапляють в епоху «років застою», що ознаменувались очевидними тенденціями узагальнення досвіду, написання методичних рекомендацій, порадників та посібників шляхом резюмування успішної професійної практики. Для цього в

країни створювалися різного рівня науково-методичні центри, в консерваторіях і навчальних закладах досвідченим працівникам доручалося написання статей, брошур, монографій, присвячених, практиці й педагогічному досвіду видатних діячів культури. Саме цей час доніс до нас писання Харківського методиста вокалу П. Голубєва, киян Л. Колодуба, Т. Михайлової, Д. Євтушенко. В Одеській консерваторії педагог І. Лебедева написала монографічний нарис про Благовидову. Значущість та особливість праці Вержбицької полягає в тому, що вона узагальнює та описує дидактичний підхід не однієї показової чи навіть видатної особистості, творчої фігури, а цілого об'єднання, сформованого та спрямованого авторитетом лідера кафедри сольного співу – О.М. Благовидової. Займаючи своє, певне місце у системному механізмі кафедри, виконуючи наукове навантаження й поставлене їй завдання, відвідуючи заняття своїх колег, Вержбицька фіксувала успішно застосовувані вправи на розспівування, враховувала запропонований за типом голосу та етапами його розвитку репертуар. Цим вона заслужила, окрім подяки студентів, що пройшли через її руки й здобули спеціальність (серед яких і автор цієї роботи), ще й пам'ять як методист кафедри, що зберіг її настанови, досвід й дидактичні напрацювання для наступних поколінь вокальних педагогів Одеси.

*Письмова фіксація традицій та дидактичних настанов кафедри, її колегіальних суджень, очевидно, була альтернативою усному збереженню таких у пам'яті й практиці концертмейстерів кафедри, яким з часу лідерства Благовидової були фактично надані паритетні права та можливості у проведенні занять зі студентами-вокалістами та формуванні їх творчої подоби. Саме з тих років, коли лідерство Благовидової набуло повної сили, традиційний творчий тандем викладач-вокаліст та концертмейстер став придбавати властивостей рівноваги та рівноправності. Досвідченим концертмейстерам стали доручати *самотійне ведення камерного класу* у вокалістів із необхідним підбором репертуару, вирішенням художніх і навіть вокально-технічних завдань. Це був принципово новаторський крок у методиці вокального навчання, який зберігає чинність в Одеській музичній академії до сьогодні.*

Пояснюється, на наш погляд, це нововведення Благовидової тим, що вона, як і деякі її сучасники (наприклад, Райченко), поєднувала в собі спеціалізацію вокаліста та піаніста (акомпаніатора); багато значних вокалістів-виконавців перебували у творчому та сімейному союзі зі своїми концертмейстерами (родина Іванових, Бойко, Дуди та ін.). Ця тенденція, яка в певнім сенсі є особливістю, візитною карткою вокального підходу нашого навчального закладу, має різні наслідки. Це і сміливість у підборі пропонованого студенту репертуару зі збереженням не лише традиції його вокальної інтерпретації, а й акомпанементу; особлива якість «співучості», кантиленності звуку акомпануючого фортепіано, що характерно відрізняє концертмейстерів Одеської вокальної школи. Водночас слід визнати тяжіння, особливо у виконанні камерного репертуару, до узагальнено музичних, а не суто вокальних засобів виражальності, що походить, швидше, від піаністичного, аніж вокалістського розуміння вокальних завдань та принципів інтерпретації. Часом концертмейстри, спираючись на прийнятну колегіальність, допускають своє входження в оцінку і навіть вирішення власне вокальних проблем голосу.

Письмова фіксація Вержбицькою, яка мала спеціалізацію саме в галузі камерного репертуару, вправ, розспівок та основ вокально-дидактичного підходу, повина була створити необхідну противагу *вокальної практики* по відношенню до загальномузичного та піаністичного підходів на ознаменування домінанти методів *вокальної виражальності*. Власне того, що є основою та глибинною підставою методичних настанов у педагогіці кафебри сольного співу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вержбицька М.П. Реферат “Методичні питання художньої розробки вокальних творів” (20с.) + План роботи до Реферату (2с.). Одеса, 1961, (машинопис).
2. Вержбицька М.П. Збірка вправ, які використовуються в класах вокалу викладачів Одеської держконсерваторії. Одеса, 1962, (машинопис).
3. Вержбицька М.П. Народний артист УРСР Микола Огренич. Одеса, 1975, (22 с. машинопис).

4. Вержицька М.П., Дановський О.Ф. Репертуарний довідник для консерваторій з творів українських композиторів. Одеса, 1964, (18 с. машинопис).

5. Вержицька М.П., Дановський О.Ф. Список творів українських композиторів, рекомендованих як педагогічний репертуар для вивчення в консерваторіях, з сольного співу. Одеса, 1969, (32 с. машинопис).

6. Вержицька М.П. Репертуарний довідник вокальної літератури для класів сольного співу консерваторій. Одеса, 1965, (102с. машинопис).

7. Голубев П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. Держ. Музичне видавництво, К., 1963.

8. Лєтягіна Е. Про збереження й розвиток традицій вокальної майстерності на кафедрі сольного співу ОДК. // Одеська консерваторія. Славні імена, нові сторінки. Одеса, 1998.

REFERENCES

1. Verzhbytska M.P. The Essay “The methodical issues of artistic development of the vocal works” (20 p.) + The work plan for the Essay (2 p.). Odessa, 1961, (the typescript).

2. Verzhbytska M.P. The collection of the exercises used in the vocal classes by the teachers of the Odessa State Conservatory. Odessa, 1962, (the typescript).

3. Verzhbytska M.P. Mykola Ogrenych, The People’s Artist of the Ukrainian SSR. Odessa, 1975, (22 pp., the typescript).

4. Verzhbytska M.P., Danovsky O.F. The repertoire guide for conservatories of the works by Ukrainian composers. Odessa, 1964, (18 p., the typescript).

5. Verzhbytska M.P., Danovsky O.F. The list of the works by Ukrainian composers, recommended as the pedagogical repertoire for study in the conservatories, for solo singing. Odessa, 1969, (32 p., the typescript).

6. Verzhbytska M.P. The repertory guide of the vocal literature for solo singing classes of the conservatories. Odessa, 1965, (102 p.. the typescript).

7. Golubev P.V. The advices to the young vocal teachers. Govt. Music Publishing House, K., 1963.

8. Letyagina E. About the preservation and development of the traditions of the vocal skill at the Department of Solo Singing of the Odessa State Conservatory. // Odessa Conservatory. The Glorious Names, the New Pages. Odessa, 1998.